

Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art

Philip Booth

Numéro 13-14, printemps–automne 1993

Le miroir de l'étranger

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041185ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041185ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Booth, P. (1993). Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art. *L'Annuaire théâtral*, (13-14), 59–74. <https://doi.org/10.7202/041185ar>

Philip Booth

Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art

Le *Montreal Repertory Theatre* fut fondé le 23 novembre 1929 au Victoria Hall de Westmount. La première œuvre montée par la troupe, une pièce à suspense de A.A. Milne intitulée *The Perfect Alibi*, est présentée le 26 mars 1930 sur une scène antérieure à la scène actuelle. Ainsi donc, si vous entendez des voix qui ne sont pas la mienne, veuillez considérer qu'elles émanent de fantômes surgis du passé, heureux d'être rappelés à notre bon souvenir; peut-être aussi en train de protester devant ce qu'ils entendent, et désireux de donner l'heure juste sur ce qui s'est passé jadis entre ces quatre murs.

La séance d'ouverture réunissait nombre de membres éminents de la communauté montréalaise, notamment le général sir Arthur Currie, sir Andrew MacPhail, Margaret Anglin, l'une des actrices les plus réputées au Canada. Il y avait aussi sir Barry Jackson, fondateur du *Birmingham Repertory Theatre*, qui à l'époque effectuait à travers le pays une tournée de conférences pour promouvoir la cause des théâtres d'art (*little theatres*). Ainsi avons-nous appris que les 65 personnes regroupées à l'intérieur de la salle représentaient 35 organisations montréalaises œuvrant dans le domaine du théâtre, ce qui implique que notre ville manifestait à l'endroit de cet art un intérêt plus que symbolique.

Le *Montreal Repertory Theatre* était un de ces théâtres d'art qui s'inscrivaient dans la tradition amorcée en 1887 à Paris par le *Théâtre-Libre* d'André Antoine. Ce dernier, sur une scène ayant pour décor son ameublement personnel, présentait un monde conforme aux théories du naturalisme préconisées par son ami Zola. Il avait été impressionné par les innovations théâtrales de la

troupe du duc de Saxe-Meningen qu'il avait vue à l'œuvre en 1888, particulièrement par leur utilisation des foules au sein desquelles les interprètes étaient invités à se comporter comme dans la réalité quotidienne, de même que par l'interchangeabilité des rôles où la star d'un soir était l'anonyme figurant du lendemain. L'homme d'affaires hollandais Jacob (Jack) Grein qui œuvrait à Paris en 1887 fut, parmi d'autres, témoin de la révolution théâtrale enclenchée par Antoine. Quittant Paris pour Londres, il procéda à la mise sur pied de son propre théâtre — *The Independent Theatre of London*. Sur l'affiche-programme de la première représentation, il fit inscrire sous le nom de sa troupe «*Théâtre-Libre*», pour souligner sa fidélité aux principes d'Antoine. La politique du théâtre de Grein était «d'offrir en représentation spéciale des pièces sélectionnées pour leur valeur littéraire et artistique plutôt que pour leur rentabilité».

Cet objectif clairement exprimé par Grein se retrouva au cœur même de l'activité liée aux théâtres d'art où qu'ils soient. À Berlin en 1889, le théâtre *Freie Buhne* imita l'exemple d'Antoine. En 1898, à Moscou, le *Théâtre d'Art* de Stanislavsky et Nemirov-Danchenko y fit une première incursion avec la représentation de *La Mouette* de Tchekhov.

Le *Théâtre-Libre* ne faisait pas cavalier seul comme vecteur de renouvellement du théâtre européen vers la fin du dix-neuvième siècle. Des peintres comme Cézanne, Manet, Monet et Renoir expérimentaient sur la toile de nouveaux jeux d'éclairage. Leur vision trouva place au théâtre avec l'avènement de l'électricité dans l'éclairage scénique. De nouveaux effets picturaux vinrent rehausser le prestige directorial dont se prévalaient des innovateurs comme Craig et Appia. Craig croyait au théâtre total: «L'art du théâtre ne réside ni dans l'interprétation ni dans la pièce, non plus que dans la scène ou dans la danse, il consiste plutôt en la somme de tous les éléments inhérents à ces diverses composantes.»

Londres se tenait à la fine pointe des innovations théâtrales qui se faisaient jour en Europe. Ainsi le dix-neuvième siècle finissant vit-il se créer la troupe du *Old Vic* qui, jusqu'au seuil des vingt dernières années, est demeuré de facto le théâtre national de la Grande-Bretagne. William Poel, à titre de metteur en

scène de la *Elizabethan Stage Society*, et William Archer, critique et traducteur vers l'anglais des pièces d'Ibsen, œuvrèrent à élargir l'éventail des possibilités d'ordre théâtral à Londres. Et de 1904 à 1907, au *Royal Court Theatre*, Harley Granville-Barker «instaura un modèle pour le théâtre anglais moderne, dont il rehaussa le niveau de qualité en encourageant les dramaturges contemporains et le nouveau théâtre d'idées».

Au Canada, la première incitation spécifique à se prévaloir de l'expérience européenne pour enrichir celle de Montréal remonte à la parution en 1911, dans le *University Magazine*, d'un article signé John Hoare où celui-ci se fait cinglant dans ses commentaires sur le théâtre d'ici et l'expérience qu'il en a eue. «Montréal est complètement divorcée tant des idéaux élevés que de la véritable réalité du meilleur théâtre anglais.» Hoare allait jusqu'à proposer que certaines personnes faisant preuve de civisme invitent la troupe *Horniman* du *Gaiety Theatre* de Manchester, en Angleterre, à venir faire une saison à Montréal et Toronto. L'idée fut bien reçue, de sorte que la troupe se produisit ici dès l'année suivante. Grâce à cette initiative et à une tournée subséquente en 1913, «la semence du répertoire avait été mise en terre, et l'on pouvait désormais laisser à l'Amérique le soin d'en assurer elle-même l'éclosion».

Ce trait particulier de la genèse du MRT servit en quelque sorte de lien avec la fondation du *Abbey Theatre* à Dublin en 1904. Annie Horniman était riche. Elle fournit, outre son sens des affaires, une somme de vingt mille livres à Lady Gregory, qui fut la cheville ouvrière de l'opération. Alors que Wilde et Shaw avaient dû traverser la mer d'Irlande pour exercer leur métier d'écrivain, Lady Gregory n'eut même pas à bouger de Dublin. Elle aida le *Irish Literary Theatre* à se métamorphoser en *Abbey Theatre Company* et mit sa plume à contribution pour en alimenter la scène en pièces irlandaises. L'entreprise théâtrale mise ensuite sur pied par Annie Horniman, le *Gaiety Theatre* de Manchester, fut en partie «alimentée» dans le cadre de sa mission de dénicher des dramaturges du Lancashire, comme elle avait fait pour les Irlandais — une recherche qui avait connu un certain succès et qui, sur le plan national, donna une voix au prolétariat de Grande-Bretagne.

La dernière influence, extérieure au Canada, à avoir marqué les débuts du MRT, vint des États-Unis. Vers le début du siècle, le *New York Syndicate* avait virtuellement écarté toute possibilité de gestion autonome au pays. Ce qui faisait écrire à Sheldon Cheney en 1917 que, par voie de conséquence, «nous ne comptons dans le domaine du spectacle il y a dix ans même pas l'ombre d'un artiste de théâtre d'envergure internationale». Dans les années qui suivirent, toutefois, l'on vit surgir en divers coins du pays des théâtres d'art à but non lucratif. À New York, les *Washington Square Players*, qui allaient donner naissance à la *New York Theatre Guild*, proclamaient leurs intentions dans un manifeste en 1915: «Nous prôtons une seule politique au sujet des pièces que nous entendons monter: elles doivent afficher une valeur artistique.»

Au Canada même, le théâtre amateur trouva une source d'inspiration dans les *Earl Grey competitions* tenues de 1907 à 1911, qui permirent de couronner nombre de lauréats de l'Ouest. Dans les années 1920 et 1930, les théâtres d'art s'implantèrent dans nombre de villes à travers le pays, notamment Winnipeg, Regina, Edmonton, Saskatoon, Vancouver et Ottawa. Par ailleurs, East Halifax, St. John (N.-B.), Charlottetown et Fredericton avaient leurs *Theatre Guilds*, alors que le *Hart House Theatre* de Toronto «devenait le navire amiral du *Little Theatre Movement* du Canada».

À Montréal, à la suite des tournées de la troupe Horniman, nombre de troupes de théâtre durent suspendre leurs activités en raison de la Première Guerre mondiale et du vide qu'elle créa dans les rangs masculins. À la fin de la guerre, «l'on assista à deux tentatives distinctes de mettre sur pied des troupes de théâtre d'art qui soient exemptes de tout préjugé d'ordre religieux». La troupe des *Studio Players* disparut avant même d'avoir monté la moindre production. La troupe des *Court Players* eut le temps de monter deux spectacles au cours de la saison 1919-1920 pour disparaître à son tour lorsque la troupe des *Community Players* entama ses activités à l'automne de 1920. Les deux fondateurs du MRT, Martha Allan et Rupert Caplan, œuvrèrent avec les *Community Players*, dont les activités cessèrent en 1924.

Par la suite, Allan et Caplan quittèrent Montréal en vue d'élargir leur champ d'expérience. Allan œuvra pendant un certain nombre d'années avec la *Pasadena Community Playhouse*. La troupe était entièrement formée d'artistes non professionnels, sans exclure pour autant les participations volontaires d'acteurs chevronnés, et la distribution comportait toujours une majorité d'amateurs. L'aide financière de la communauté permit d'ériger en peu de temps un théâtre de 800 places doté des installations les plus modernes.

À la même époque, Caplan œuvra avec les *Provincetown Players*, une troupe à laquelle s'était joint en 1917 Eugene O'Neill. Vers la fin des années 1920, Allan et Caplan revinrent à Montréal et poursuivirent leur travail avec la même ardeur, mais ils n'étaient plus sur un pied d'égalité. Allan était devenue l'associée principale, et elle allait marquer la troupe de son propre sceau.

Exploiter un théâtre d'art relevait du domaine des affaires aussi bien que de l'activité créatrice. Dans la charte du *Winnipeg Little Theatre*, les objectifs étaient définis comme suit:

1. Fournir les installations pour monter des pièces signées par des auteurs canadiens.
2. Fournir les installations pour monter des œuvres dramatiques de la plus haute qualité, comme il est rarement possible d'en monter pour les troupes professionnelles dans l'actuel contexte commercial.
3. Poser les bases d'une formule de théâtre canadien qui offrira aux dramaturges d'ici la possibilité d'être reconnus sur le plan national, et aux acteurs canadiens, celle de s'initier à leur art et de le pratiquer dans leur propre pays sous la conduite et le contrôle de leurs propres compatriotes.
4. Promouvoir les arts et métiers connexes à celui du théâtre; par exemple, la conception des décors et des costumes, la composition et l'exécution de la musique de scène, la chorégraphie, les effets de lumière et l'utilisation de l'éclairage scénique, etc.
5. Développer le sens critique à l'endroit du théâtre et fournir les installations destinées aux recherches de nature technique.

Ross Stuart mit une sourdine à l'enthousiasme de l'attachement à un tel idéal en décrivant les problèmes caractéristiques des théâtres d'art :

La plupart des troupes de théâtre amateur ont eu jusqu'ici tendance à afficher le même cycle de vie. Elles étaient mises sur pied par un noyau de personnes débordant d'énergie et de talent, prenaient leur essor dans la période où leurs dirigeants étaient encore à la fleur de l'âge, faisaient preuve de conservatisme et restaient sur la défensive au fur et à mesure que ces derniers avançaient en âge, pour finalement se dissoudre au départ ou lors de la mise à la retraite de ces derniers. Des nouveaux venus compétents et ambitieux venaient alors se greffer à l'organisation établie, pour éventuellement s'en détacher et former leur propre troupe. Après quoi le même manège recommençait.

La troupe connue sous le nom de *MRT* fut d'abord appelée *Theatre Guild of Montreal* sur le modèle de la très florissante *New York Theatre Guild*. Le choix de ce nom fut à la source d'une situation embarrassante. La troupe de New York détenait les droits nord-américains pour toutes les pièces de G. B. Shaw. En vertu de sa charte, elle n'était autorisée à céder ses droits à aucune troupe dont le nom inclurait les mots *Theatre Guild*. Ce qui força la troupe montréalaise à changer de nom pour mener à bonne fin son projet de monter des pièces de Shaw. Elle choisit alors le nom de *Montreal Repertory Theatre*.

Marguerite Martha Allan avait vu le jour dans l'une des familles les plus cossues du Canada. Le berceau de la famille, «*Ravenscrag*», existe encore aujourd'hui sous le nom de *Allan Memorial Institute*. Lorsque la famille Allan y habitait, la résidence servait de lieu de séjour au gouverneur général du Canada lors de ses visites à Montréal. Martha fit ses études en anglais et en français et fut, parmi d'autres, l'âme du *Dominion Drama Festival*. Avec le *Montreal Repertory Theatre*, elle était bien décidée à promouvoir une cause qui lui tenait à cœur.

Pour revenir à la première production de la troupe, on trouve dans un compte rendu de *la Gazette* la déclaration suivante: «Un auditoire chic et

nombreux a apposé sur la production le sceau de son approbation par ses applaudissements chaleureux et sans réserve.» L'image de ce «chic» auditoire était en quelque sorte un boulet que traînait avec soi le *MRT* dans l'effort qu'il déployait pour accueillir toute personne désireuse d'œuvrer au sein de la troupe.

La pièce *Candida* de Bernard Shaw fut ensuite montée par le *MRT*, suivie de celle de Maugham intitulée *The Constant Wife*. Avec trois productions conventionnelles à son actif, la troupe tenta une première incursion dans le théâtre non réaliste avec *R.U.R.* de Capek, et fit suivre cette innovation d'une première prestation en français, *la Souriante Madame Beaudet* d'Amiel et Obey. Dans un compte rendu relatif à cette dernière, on peut se faire une idée des modestes attentes des habitués du théâtre à l'époque devant la mention que les services d'un souffleur étaient superflus, «tant les interprètes connaissaient leur rôle».

La deuxième saison fut marquée d'une coproduction avec le *Ottawa Little Theatre* dont la conception des décors fut confiée au gouverneur général. On monta *Adding Machine* d'Elmer Rice et il y eut production de pièces en un acte aussi bien en français qu'en anglais. *Studio Productions* débuta l'année suivante dans un spacieux édifice de la rue Union «qui avait auparavant abrité un parcours de golf intérieur». La troupe présenta en primeur les textes inédits de pièces d'auteurs canadiens d'expression anglaise et française (entre autres Robert Choquette et Léopold Houlié). L'œuvre d'Obey, *Noé*, fit l'objet d'une coproduction en français avec *Les Anciens du Gesù*. Rupert Caplan quitta la troupe à la fin de cette troisième saison.

Avec l'arrivée de la quatrième saison, la fondation récente du *Dominion Drama Festival* offrit un nouveau débouché au *MRT*. Un manuscrit de Martha Allen se vit décerner le *Barry Jackson Trophy* pour la meilleure pièce canadienne présentée dans le cadre du *Festival*. Cette même saison vit Gratien Gélinas œuvrer pour la première fois avec le *MRT*. Il joignit la troupe en espérant y trouver les moyens d'améliorer sa compétence dans un art pour lequel il s'était découvert une passion. Vers la même époque, Ferdinand Biondi travaillait à

mettre en place une section française. Il parvint à monter plusieurs pièces en un acte malgré une désespérante pénurie de fonds.

Il est clair d'ores et déjà que le *MRT* s'était constitué un public fidèle, en plus d'attirer les amateurs de talent désireux d'œuvrer au sein de la troupe. Mentionnons entre autres la mise en place d'une *School of the Theatre* qui offrait des cours pour enfants et adultes. Il y avait longtemps que le *Moyse Hall* avait cessé d'être le lieu principal pour la présentation de spectacles. Le *Victoria Hall* et le *Ritz-Carlton* furent témoins d'une bonne partie des activités du *MRT* dans les années 1930. Dès l'été 1938, la liste des abonnés comptait quelque 1 450 souscripteurs.

L'année suivante éclatait la Deuxième Guerre mondiale; le *MRT* prit du service. Il s'affilia officiellement à la Croix-Rouge et, par le biais de sa section de production *Tin Hats*, il œuvra au divertissement des forces armées canadiennes pendant toute la durée de la guerre. John Pratt, Lionel Murton et Robert Goodier du *MRT* furent affectés à la prestigieuse troupe *Meet The Navy* qui entreprit une tournée du pays. Le *MRT* poursuivit tout au long de la guerre ses productions régulières, malgré les prix exorbitants demandés pour le matériel scénique de base tel que peinture, clous, tissus et outils.

Le *MRT* connut au cours de la guerre un changement de direction en 1942, par suite du décès prématuré de Martha Allan à l'âge de 47 ans. Parallèlement à la perte de sa fondatrice, le *MRT* vécut un autre événement marquant, à savoir son déménagement dans une résidence permanente lui appartenant en propre. Il s'agissait d'un cadeau de la famille Allan — une ancienne salle de bal convertie en théâtre capable d'accueillir, en incluant le balcon, près de deux cents habitués. Selon le critique Thomas Archer, «l'on s'y trouvait aussi à l'étroit que dans un sampan». On ne tarda pas à se rendre compte que le cadeau était pour ainsi dire piégé. En fait, la capacité d'accueil des lieux était trop faible pour que la troupe puisse espérer en tirer des revenus adéquats. Pour compenser les deux cents sièges perdus par suite de son départ du *Victoria Hall*, la troupe dut offrir sept représentations à la place des trois qu'elle avait l'habitude d'offrir, ce qui ne manqua pas d'éreinter un personnel de bénévoles constamment sur la brèche.

C'est au cours de cette saison que le jeune Christopher Plummer commença d'œuvrer avec le *MRT*. L'école du *MRT* rouvrit ses portes après la parenthèse forcée des années de guerre et, vers la fin de la saison, les bénéfices portés aux livres comptables furent les bienvenus.

En 1948 fut mis sur pied un *MRT Theatre Club* par l'entremise duquel on invita des conférenciers, entre autres Gratien Gélinas et le Père Émile Legault. Le Père Legault souligna l'importance, pour la vie culturelle de la collectivité, d'une collaboration plus étroite entre groupes anglophones et francophones. Message bien reçu par le *MRT*, qui invita peu après des conférenciers du *YMHA Little Theatre*, de la *Negro Community Theatre Guild* et des *Trinity Players*. En dépit de ces initiatives, la saison ne s'avéra pas un succès financier, et la troupe se vit notifier qu'à l'automne le montant du loyer rue Guy allait être doublé.

Pour son vingtième anniversaire en 1949, le *MRT* se vit couvrir de louanges par Morgan Powell, critique au *Montreal Star*. À son avis, le public avait omis d'apprécier la troupe à sa juste valeur. À la prospère collectivité anglophone, il reprocha de n'avoir pas su reconnaître l'apport du *MRT* à la vie culturelle de la ville et d'avoir négligé de délier les cordons de sa bourse pour en assurer la survie financière. Les activités se poursuivirent durant deux autres saisons ponctuées de sérieux revers financiers, puis un coup du destin vint sceller le sort du *MRT*: la salle fut rasée par les flammes.

Cet incendie n'était pas accidentel. Il avait été provoqué par un policier mentalement dérangé. À la suite de cet incident, la troupe vit affluer de sources nombreuses une aide généreuse pour lui permettre de poursuivre son œuvre et elle put reprendre son programme de représentations moins de deux semaines plus tard dans des locaux mis gracieusement à sa disposition.

Au cours des cinq années qui suivirent, le *MRT*, bien que dépourvu d'un théâtre bien à lui, n'en continua pas moins de poursuivre ses activités. Dès l'ouverture de la saison 1953, Denise Pelletier tenait le rôle principal dans la pièce *SAINT JOAN* de Shaw. Sur le plan financier, la situation était alarmante et il fallut réduire radicalement les dépenses.

La saison 1956-1957 s'ouvrit sur l'annonce qu'à l'avenir le théâtre du *MRT* allait fonctionner sur un plan strictement professionnel, ce qu'il fit effectivement, encore qu'il parvint à trouver du temps pour les spectacles du *Theatre Club*. Dans l'un de ceux-ci, Eugène Jousse présenta pour la première fois sur la scène du *MRT* une pièce de Brecht intitulée *Good Woman of Setzuan*.

Le *MRT* trouva finalement, pour le début de la saison 1957-1958, un nouveau toit à Montréal, rue Closse, à l'arrière du Forum, dans l'ancienne salle d'exercice de la *Navy League*. Il fallut procéder à des modifications et rénovations pour convertir l'édifice en théâtre alors que l'argent se faisait rare. Un peu plus tôt, la troupe avait éprouvé une légitime fierté lorsque la production d'*Hamlet*, dans le cadre du *Festival de Stratford*, inaugura la maison permanente qui prenait le relais du théâtre sous la tente: le rôle du Prince y était tenu par Christopher Plummer du *MRT*.

Dix productions prirent l'affiche au cours de la saison suivante, huit autres au cours de celle qui suivit, et six pour la saison 1960-1961. La pièce *Henry IV* de Pirandello, présentée en février 1961, est la dernière œuvre à y avoir été montée avant que la *Navy League*, propriétaire des lieux où le *MRT* avait trouvé un deuxième chez-soi, ne mette l'édifice en vente. Des efforts pour ressusciter la troupe furent bien tentés jusqu'en 1966, date après laquelle il m'a été impossible de relever la moindre preuve tangible d'activité.

Grâce au *MRT*, Montréal s'est vu offrir pendant trente et une années un théâtre de qualité supérieure. Fondée par une dame aisée, la troupe se révéla être beaucoup plus qu'un simple dada puisqu'elle prospéra après son décès plus longtemps encore que de son vivant. La vigueur et le professionnalisme de la troupe firent en sorte que ses membres, éprouvés par l'incendie de leur salle, dix ans après la mort de leur fondatrice, trouvèrent le moyen de mener la saison à bonne fin.

La démarche expérimentale du *MRT* fut une composante précieuse de sa mission. Ses membres tirèrent naturellement avantage du fait d'avoir participé à de telles activités, mais la collectivité dans son ensemble y trouva aussi le sien.

L'impulsion donnée par la présentation d'œuvres de Brecht, Ionesco et autres dramaturges servit utilement l'appropriation à long terme de l'auditoire. L'intégration au programme du *MRT*, dans les années 1950, de pièces du répertoire français comme celles de Molière, Giraudoux et Anouilh, éveilla chez son public une curiosité active touchant les activités des troupes de théâtre francophones qui, à l'époque, commençaient à manifester une plus grande assurance. D'une manière plus explicite, l'école de théâtre du *MRT* a dispensé une formation pratique dans tous les domaines des arts de la scène.

On reste impressionné par les nombreuses retombées du *MRT*, dont la liste inclut le *Children's Theatre*, qui survit encore quelque 60 ans plus tard. Vint ensuite le *Brae Manor*, théâtre d'été qui fut à l'origine d'une pléthore de théâtres dans les Cantons de l'Est. Le théâtre *Voronka* de North Hatley s'attacha à perpétuer dans les Cantons la tradition *Sadler*, une mission reprise plus tard par le *Lennoxville Festival* et que poursuivirent à leur tour, toujours à North Hatley, le *Piggery Theatre* et le *Brome Lake Theatre*.

Entre autres expériences à avoir été tentées, mentionnons le *Lakeshore Summer Theatre*, qui tâta du répertoire estival à Lachine. Charles Rittenhouse et Herbert Whittaker furent respectivement superviseur de mise en scène et décorateur dans le cadre du projet. L'expérience acquise en l'occurrence fut précieuse lorsque Rosanna Seaborn ouvrit au cœur de Montréal les portes de son *Open Air Theatre*. Elle offrit des productions jusque sur le mont Royal, en puisant au théâtre shakespearien des spectacles monstres avec des distributions dépassant le nombre de cent interprètes. La *Shakespeare Society* est un autre organisme qui eut recours au tandem Rittenhouse/Whittaker pour la mise en scène et les décors. Le *Canadian Art Theatre* de Joy Thompson (fondé en 1944) puisa largement dans la pépinière de talents du *MRT*, comme le fit d'ailleurs aussi son *Tent Theatre* qui au cours des années 1950 offrit dans les Laurentides des saisons professionnelles d'été. La plus durable des retombées du *MRT* demeure peut-être le *Mountain Playhouse* qui, après la saison d'ouverture, passa des mains de Thomson à celles de Norma Springford.

L'œuvre du *MRT* ne se confina cependant pas au secteur anglophone, et ce n'est pas uniquement à ses activités dans ce milieu qu'il doit sa notoriété. Pendant une bonne partie des années 1930, le *MRT* constituait un débouché important pour les interprètes francophones de talent. Dans un hommage qu'il rendait à Martha Allan, Mario Duliani dressait une liste des acteurs professionnels d'expression française qui avaient fait leurs premières armes auprès d'elle: «Yvette Brind'Amour, Jeannine Sutto et Nini Durand, de *L'Équipe* de Pierre Dagenais; Judith Jasmin, Françoise Bertrand et Gisèle Schmidt, qui allaient toutes plus tard se concilier les bonnes grâces du public.» Sans parler des acteurs, metteurs en scène comme Dagenais lui-même et Guy Beaulne, qui trouvèrent auprès du *MRT* l'occasion d'œuvrer dans le contexte de l'«autre» culture.

La troupe instaura un service à la population en mettant sur pied une bibliothèque d'ouvrages à consulter et de prêts. Une telle installation, en plus de s'avérer d'une utilité pratique immédiate pour le *MRT* lui-même, aida de façon considérable à ranimer l'ardeur des amateurs de théâtre des collectivités éloignées. Un premier fonds était un héritage venant des *Community Players*. Cette bibliothèque, reconstruite après l'incendie, était déjà en voie d'emménagement à l'*École nationale de théâtre* lors de la disparition de la troupe.

L'encouragement prodigué aux auteurs canadiens tenait une place prépondérante dans le programme pédagogique du *MRT*. Les années 1930 virent se développer la *School of Playwriting* (*École d'écriture dramatique*). Mada Gage Bolton, John Hoare, Janet McPhee, Joseph Schull, Wilfred Werry et Herbert Whittaker pour le secteur anglophone, de même qu'Arthur Prévost et Ernest Pallascio-Morin pour le secteur francophone, vécurent l'expérience de voir leurs textes interprétés par les acteurs du *MRT*. Homme de grand savoir, Whittaker était en mesure de concilier dans son travail à Montréal les idées modernes et classiques et d'intégrer dans sa pratique personnelle du décor les théories de Craig et Appia.

Whittaker, d'abord critique de théâtre à la *Gazette*, puis plus tard au *Globe and Mail*, de même que Myron Galloway du *Montreal Star*, se consacrèrent pendant des années à l'art esquintant du théâtre en écrivant des dialogues pour

la scène, en plus de se colleter avec des problèmes de décoration dans les salles de répétition du *MRT*. Lorsqu'ils passaient au crible une représentation, ils le faisaient avec l'autorité de vieux artisans.

Deux noms ressortent en matière de pédagogie théâtrale: Charles Rittenhouse, fonctionnaire-clé au *Montreal Protestant (English) School Board*, exerça une influence déterminante sur la mise au point d'un programme d'études faisant une large part au théâtre. Par ailleurs, en ce qui concerne l'installation d'éléments scéniques de qualité supérieure dans les édifices scolaires, ses décisions de l'époque ont encore, une génération après sa mort, une incidence sur la jeunesse d'aujourd'hui. Norma Springford, sa collègue, fit une bonne partie de sa carrière au niveau universitaire. Par son travail auprès du *DDF* et du *Festival d'art dramatique du Québec* qui le remplaça localement, elle fit beaucoup pour hausser les normes régissant la production théâtrale. En sa qualité de juge dans le milieu du théâtre professionnel, son influence se fit sentir d'un bout à l'autre du pays. Il lui incombait aussi pendant des années, à titre de directrice sur le plan professionnel, d'animer le théâtre estival populaire de Montréal: le *Mountain Playhouse*.

Le *MRT* peut se targuer d'avoir connu un succès d'envergure nationale. Des générations d'acteurs ont appris les rudiments du métier auprès de la troupe; si bien qu'en 1952, alors que Tyrone Guthrie cherchait à dénicher des talents canadiens pour former la première troupe de Stratford autour d'Alec Guinness, une incursion auprès du *MRT* lui permit de recruter 5 des 18 acteurs requis, de même que plusieurs membres de son équipe technique. Dans les 30 premières années d'existence de Stratford, au moins 20 membres à part entière de la troupe firent leur apprentissage auprès du *MRT*. La liste est longue puisqu'elle inclut aussi bien les noms de Leo Ciceri, John Colicos, Hume Cronyn, Éric Donkin, Pat Galloway, Gratien Gélinas, Amelia Hall, Joy Lafleur, Christopher Plummer, William Shatner et Eleanor Stuart. On ne peut que souscrire à la conclusion voulant que le *MRT* se soit avéré l'une des écoles de théâtre les plus auréolées de succès au Canada.

Dans les années 1950, il y eut un prix à payer pour avoir haussé les normes professionnelles du métier. Lorsque cette décennie vit éclore un véritable théâtre professionnel, l'élite des amateurs anglophones bifurqua joyeusement vers la carrière professionnelle. «Stratford, nous confie Whittaker, produisit un effet désastreux. Les acteurs qui se produisirent à Stratford devinrent du jour au lendemain l'aristocratie de leur profession.» Selon John Pratt, l'incidence sur le théâtre amateur anglophone à Montréal fut catastrophique. Après que la fine fleur des amateurs eût joint les rangs professionnels, il ne resta que des acteurs de second ordre. À la différence de ceux qui avaient décidé de partir, ils n'arrivèrent pas à se constituer un public fidèle. La désaffection du public signa l'arrêt de mort du théâtre amateur anglophone.

Bien que le *MRT* ait réussi à poursuivre sa série de grands spectacles au cours des années 1950, il vit ses autres fonctions lui échapper. Il dut partager ses objectifs pédagogiques avec les universités, avec le *Conservatoire* en 1955, et en 1960 avec l'*École nationale de théâtre*. Dans son rôle de dispensateur d'une aide pratique aux autres troupes de théâtre, il se vit supplanter par des institutions d'aide subventionnelle aux coffres bien garnis, à savoir le *Conseil des arts du Montréal métropolitain* en 1956, et le *ministère des Affaires culturelles du Québec* en 1961. Le *MRT*, qui en son temps avait donné généreusement, devait maintenant tendre la sèble à ces pourvoyeurs.

Les rapports de la troupe avec le *Conseil des arts du Canada* illustrent on ne peut mieux le caractère poignant de ces années de déclin. Dans la deuxième année d'existence du *Conseil*, le *MRT* reçut 6 000 \$ à titre d'aide aux artistes et à un directeur résident. L'année suivante, il se vit octroyer 10 000 \$ pour la poursuite des activités de la saison 1959-1960.

Pour ce qui allait se révéler être la dernière saison de la troupe, aucune subvention n'était prévue. Comment savoir si un montant même modeste n'aurait pas fait toute la différence? Rittenhouse anticipait pour sa part, après deux autres années d'efforts sur le plan professionnel, un retour aux heures glorieuses d'antan.

L'un des facteurs qui ont influé sur le théâtre vivant a été le progrès de la télévision. Vers la fin des années 1950, les cablodistributeurs avaient commencé à pousser leurs tentacules dans plusieurs régions de Montréal, accentuant de ce fait une propension grandissante à offrir à domicile des divertissements de qualité professionnelle. En 1960, deux événements spectaculaires, les Jeux olympiques de Rome et les débats présidentiels Nixon-Kennedy, permirent de constater l'emprise grandissante du médium, qu'on ne pouvait plus écarter du revers de la main comme exutoire pour amateurs de bagatelles et de futilités. Le même phénomène balaya tout le continent nord-américain, effaçant de la carte nombre de théâtres qui avaient survécu aux années de guerre. Montréal ne fut pas la seule à subir les assauts du blizzard.

Autrefois métropole du Canada, cette ville fière s'est vu ravir le titre par Toronto. La concentration de fortunes de famille, qui avait fait du *Golden Square Mile* de Montréal le coin de terre le plus opulent du pays, ne résista pas au contrecoup de la Première Guerre mondiale. Trop de jeunes gens, héritiers présomptifs de l'entreprise familiale, n'étaient hélas jamais revenus des Flandres. Leur survécurent des sœurs qui ne furent pas en mesure de faire fructifier l'héritage familial. L'appétit du fisc consumma leur ruine; en une génération, le pouvoir avait glissé des mains de Montréal.

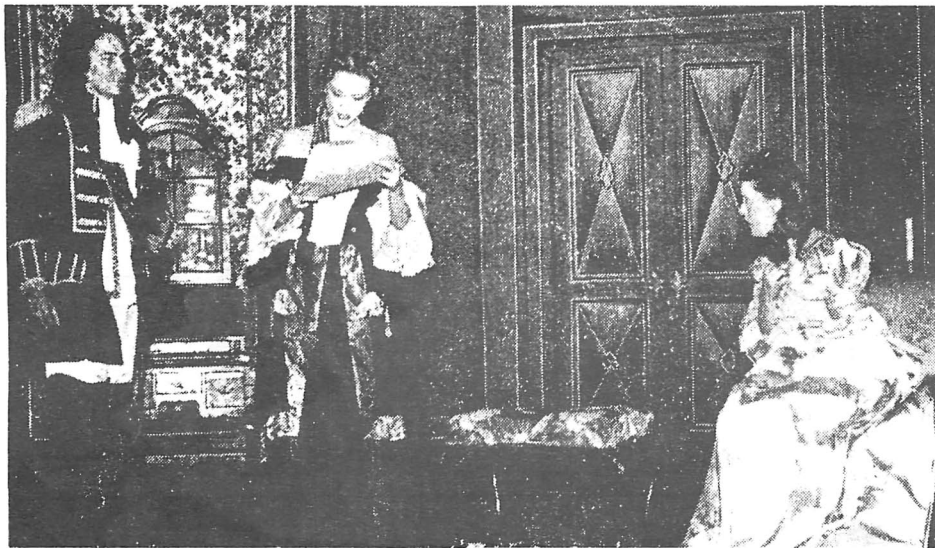
Pendant que sonnait le glas pour la classe dirigeante anglophone de Montréal, d'autres changements d'importance se faisaient jour dans le reste de la société. Une vague d'après-guerre d'immigrants venus d'Europe vint combler le vide laissé dans la ville par la migration des anglophones vers Toronto et l'Ouest. La population scolaire de Montréal vit grossir son effectif d'étudiants dont les familles, venues de pays pauvres comme l'Italie, la Grèce et le Portugal, accordaient peu d'importance aux divertissements offerts par les productions théâtrales anglophones de Montréal.

Parallèlement aux changements démographiques qui s'opéraient au sein de la population anglophone surgissaient des développements qui affectaient les francophones de la ville. Au fur et à mesure qu'elle se libérait de l'hégémonie anglophone, la population commençait à prendre de plus en plus conscience du

fait que Montréal était une ville de culture française. L'on vit décroître l'influence de l'Église alors que commençaient à s'affirmer des institutions comme le *Théâtre du Nouveau Monde* et le *Théâtre du Rideau Vert*. Pendant que la population francophone voyait avec fierté les œuvres d'auteurs québécois lui renvoyer sur scène sa propre image, la concurrence n'était pas forte de la part de son pendant canadien-anglais. L'on ne vit pas pulluler, du côté anglophone, des dramaturges pouvant supporter la comparaison avec ce qu'Osborne et Pinter, ou encore Williams et Miller pouvaient représenter dans les cercles mondiaux du théâtre de langue anglaise. Dans ce contexte, le titre de la pièce de Patricia Joudry, *Teach Me How to Cry*, avait une résonance particulièrement pathétique.

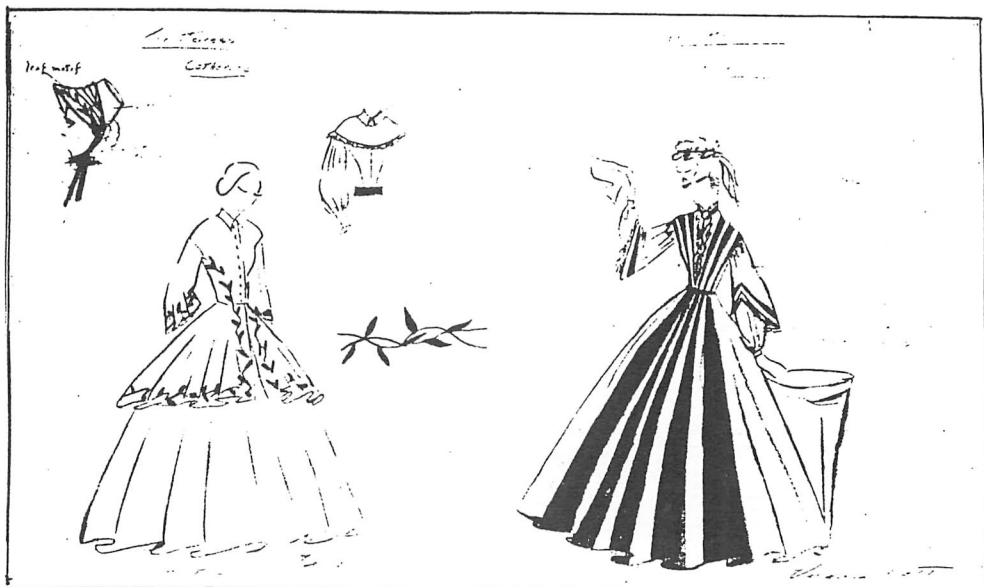
Le *MRT* aurait probablement poursuivi son existence s'il avait disposé d'un édifice de proportions suffisantes pour être en mesure de couvrir ses frais par la seule vente des billets. Mais on ne vit jamais se manifester le commanditaire qui aurait pu rendre la chose possible. Des terrains avaient été offerts; Cecil West et John Pratt dessinèrent à différentes occasions des plans d'édifices devant abriter un théâtre, mais on ne trouva jamais l'argent nécessaire pour en payer briques et mortier. Même la volonté de survie finit par s'émousser. Les avoirs durent être vendus pour épouger les dettes; les membres ne parvinrent pas à s'entendre sur un choix d'activités; aucun d'eux ne sut trouver à l'intérieur de lui-même le dynamisme nécessaire pour insuffler à la troupe une seconde vie.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)



George Woods, Joy Lafleur et Eileen Clifford dans *Viceroy Sarah*, mise en scène de Rosanna Seaborn. Leo Ciceri, Rudy Stökel et Mildred Mitchell dans *Snafu*, mise en scène de Mitchell. *Cue*, vol. XVII, n° 1, octobre 1946, p. 10.

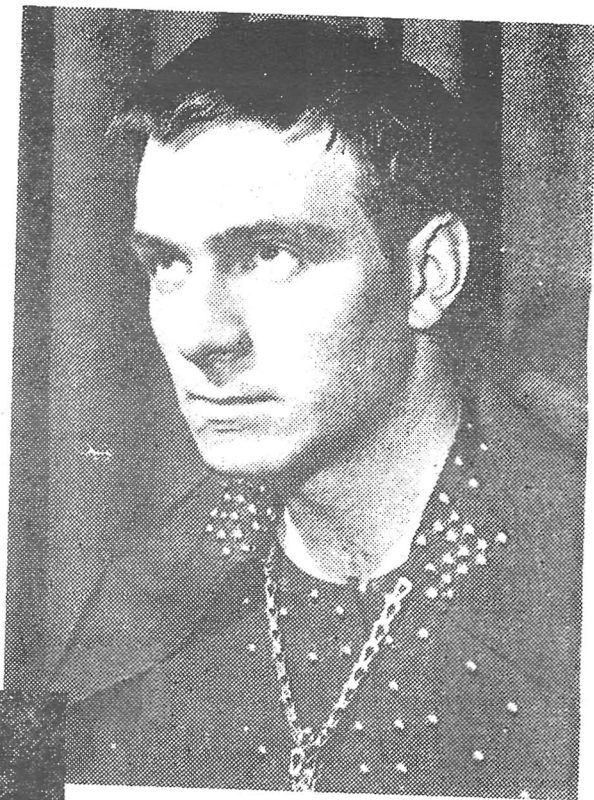




Christopher Ellis et Eleanor Stuart dans *The Heiress*, costumes de Virginia Watts. *Cue*, vol. XX, n° 5, mai 1950, p. 12 et 13.



Christopher Plummer et Virginia
Watts dans *Œdipe-Roi*.



(*Cue*, vol. XXI, n° 3,
janvier 1951, p. 5.)



Scénographie de Hans Berends pour *The Beautiful People*, mise en scène de Charles Rittenhouse. *Cue*, vol. XX, n° 4, mars 1950, p. 12.